Contemp(t)orary[33]: Once tesis[34]

Cuauhtémoc Medina

1. Pareciera que la noción de "lo contemporáneo" es irremisiblemente vana y hueca; de hecho, no estaríamos totalmente equivocados si sospecháramos que "arte contemporáneo" es un concepto que se tornó central para el arte como consecuencia de la necesidad de encontrar un substituto, más que como resultado de una reflexión teórica legítima. En primer lugar, "contemporáneo" es el término que se presenta para señalar la muerte de lo "moderno". Este vago descriptor de la actualidad estética se volvió habitual precisamente cuando la crítica de "lo moderno" (su cartografía, especificidad, historización y desmantelamiento) lo exiló al basurero de la historia. En tal momento, cuando el arte actual perdió la denominación que le había otorgado estatuto programático, la proximidad cronológica se hizo relevante –aun cuando no indicaba nada sustancial–. Ciertamente, "contemporáneo" fracasa en transmitir el mínimo destello de esperanza utópica –de cambio y posibles alternativas– que "lo nuevo" al menos involucraba.

2. Nada parecería sugerir de manera tan elocuente la ausencia de substancia de la categoría "arte contemporáneo" como la facilidad con que se presta a ajustes prácticos. Museos, instituciones académicas, casas de subastas y textos tienden a eludir la necesidad de categorizar la producción artística reciente de sus acervos o discursos sobre la base de alguna convención cronológica: el MOCA de Los Ángeles clasifica como propio todo lo hecho "después" de 1940; el acervo contemporáneo de la Tate Modern de Londres abarca lo producido en algún momento posterior a 1965; en su recopilación *Therories and Documents of Contemporary Art,* Kristine Stiles y Peter Selz asumen el filo de 1945 como su punto de partida. En otros contextos –especialmente en la periferia– el horizonte de la contemporaneidad tiende a aproximarse, definido con frecuencia como emergiendo en los comienzos de la década de 1990 y asociado con el ascenso del debate postcolonial, el colapso del monopolio euro-norteamericano sobre las narrativas del modernismo o la finalización de la Guerra Fría. En todo caso, "arte contemporáneo" parece basarse en la significación múltiple de un "después".

3. Sin embargo, tal como sucede usualmente con las categorías cronológicas, esta neutralidad se desenvuelve muy pronto en la construcción de un término con cierta substancia. Como sucedió con "lo moderno", no sería arduo imaginar un momento en que "lo contemporáneo" cristalice en un oxímoron: como especificado y fechado como el significante de un período fijo en la dialéctica de la cultura. Existen al menos dos sentidos en que la contemporaneidad de la cultura artística involucra una aguda transformación. Por un lado la relación entre la práctica contemporánea y la sociedad donde se desenvuelve y, por otro, su integración en un aparato crítico.
Desde el surgimiento del relativismo histórico a fines siglo dieciocho, jamás el arte del momento tuvo una recepción social menos conflictiva. Las demandas respecto del carácter esotérico del arte contemporáneo en Occidente derivan hoy antes que todo de la densidad del discurso teórico acerca del tema, pero ese discurso en realidad opera en torno a prácticas que poseen cierto grado de legibilidad general. Es palmario que una de las características principales del arte contemporáneo es su exigencia de, al menos, una doble recepción: primero como parte de la cultura en general y, luego, como tentativa de una alambicada recuperación teórica. No obstante, el hecho de que las prácticas contemporáneas se correspondan con una hipertrofia del discurso que trata de

33> Juego de palabras intraducible entre *contempt* (desdén, desprecio) y *contemporary* (contemporáneo) (*NE*).
34> Copyright cedido por e-flux, 2010.

movilizarlas contra su lógica de circulación social, es en sí mismo un indicador del grado en que el arte contemporáneo es una cultura integrada que utiliza referentes de amplio acceso, implicando operaciones poéticas férreamente ligadas a la sensibilidad histórica de la época. Lo que define este fenómeno es el entrelazamiento de la extrema popularidad y el enrarecimiento de la crítica y la teoría. Es debido a ello que "arte contemporáneo" es una forma de populismo aristocrático, una estructura dialógica en la que la extrema sutileza y la máxima simplicidad colisionan, forzando a individuos de distintas clases, origen étnico y afiliación ideológica –que de otro modo se habrían mantenido separados– a olfatearse mutuamente por medio de estructuras artísticas.

4. El ideal moderno de belleza enunciado por Stendhal en 1823 como "el arte de presentar a los pueblos […] obras que les provean el mayor placer posible, dado el estado actual de sus costumbres y creencias", finalmente ha sido alcanzado[35]. En consecuencia ha desaparecido la escisión temporal entre estética radical y costumbres sociales. La cuestión acerca de la muerte de las vanguardias debería ser reformulada para dar cuenta de esta institucionalización de lo contemporáneo. Como se sabe, la ruptura entre el proyecto de subjetividad moderna y el sujeto moderno burgués fue formulado en términos históricos como consistente en avances, regresiones, reconstrucciones, prospectivas y anacronismos y resumido en las políticas de la vanguardia, con todas las implicaciones militares del término. Más que involucrar la muerte de la vanguardia como proyecto de subversión cultural –un argumento siempre ridículo en boca del *establishment*, pues esa radicalidad resurge con un disfraz u otro cada vez que se torna necesario como desafío poético-político al *nomos* y la *episteme* de la sociedad dominante– el shock de la postmodernidad estriba en comprender que "lo nuevo" ya no puede ser considerado extraño a una subjetividad constantemente bombardeada por los medios masivos y encendida por el deseo del consumo.
En todo caso, la dislocación temporal característica tanto del modernismo como de la vanguardia –la manera en que el arte actual constantemente desafiaba la noción de un presente sincrónico (que no se limitaba al tropo cronológico del *avant,* pues abarcaba una gran cantidad de dobleces históricos, desde el tema del primitivismo hasta la negociación con la obsolescencia y la ruina, y el rechazo a la estructura del tiempo del industrialismo, etc.)– parece haber topado finalmente con una clausura. De modo irresistible y aterrador, la sociedad capitalista contemporánea finalmente posee un arte que se alinea con la audiencia, las elites sociales que lo financian y con la industria académica que le sirve de compañero de ruta. En este sentido, el arte se ha vuelto literalmente *contemporáneo,* gracias al modo en que exorciza la alienación estética y por la creciente integración del arte en la cultura. Cuando por millones, las masas votan con sus pies para asistir a museos de arte contemporáneo y cuando una cantidad de industrias culturales crecen alrededor de la otrora ciudadela de la negatividad, las bellas artes parecen ser reemplazadas por algo que ocupa ahora una región intermedia entre el entretenimiento de la elite y la cultura de masas. Su sello distintivo es precisamente el frenesí de "lo contemporáneo": el hecho de que ferias de arte, bienales, simposios, revistas y nuevas muestras y museos taquilleros constituyan evidencias de la absorción del arte en aquello que es mero *presente,* no es ni mejor, ni peor, ni esperanzador, sino una instancia pervertida de *lo dado.*

5. En ese sentido, la principal función cultural de las instituciones y ceremonias del arte en relación con el capitalismo global, es constatar la pandemia de la contemporaneidad como un esquema mitológico que ocurre (y recurre) cada vez que se instiga este "programa". Finalmente, el mundo del arte ha superado a otros artefactos más anacrónicamente auráticos (el culto del artista, la nacionalidad o la creatividad) como la religión profana global que manifiesta "lo contemporáneo". La ansiedad por ser parte del calendario del arte global tiene más de aspiración a acompañar al ritmo del frenesí actual, que con cualquier búsqueda o inte-

35> Stendhal, *Oeuvres complètes*, ed. Georges Eudes, París, Larrive, 1954, 16: 27, citado en Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism,* Durham, NC, Duke University Press, 1987, 4.

rés estético. La frase de Mallarmé según la cual "es preciso ser absolutamente moderno" se ha convertido en el deber de estar al día. Pero dada la ausencia de ocasiones históricas que podrían representar una oportunidad de experimentar lo esencial de nuestra época –momentos revolucionarios cruciales que implicaran cambios significativos o levantamientos sociales– la participación en la eterna renovación de lo contemporáneo podría no estar completamente errada, ya que al menos invoca la nostalgia por el espectro de entusiasmo que requiera algo más que el último artilugio tecnológico.

6. Pero, una vez más, el demonio de la contemporaneidad consuma su acto: mientras que el sistema del arte moderno se territorializó en una estructura centrífuga de centros y periferias, basadas en el monopolio histórico de la modernidad en los enclaves del Atlántico Norte, ahora nos enfrentamos a un régimen de generalización institucional transmitiendo la pandemia de lo contemporáneo hasta el último rincón del mundo. De hecho, la principal razón para la locura que mueve el mercado contemporáneo de arte en los últimos años (y por la que no colapsó inmediatamente en paralelo al derrumbe del mercado financiero global) ha sido la extensión lateral del mercado: aquellas burguesías que previamente habrían comprado obras dentro de los circuitos locales del arte se han unido al nuevo *jet set* de elites globales que consumen la misma marca de productos artísticos, asegurando la escalada de las ventas y la celebración de una era en la que infinitas "ediciones" permiten a las piezas "originales" de arte aparecer diseminadas en una extensa geografía. A su vez, cada enclave de estas elites globalizadas impulsa el desarrollo de infraestructuras de arte contemporáneo en su propia ciudad, utilizando una mezcla normalizada de referencias del arte global y escuelas locales "emergentes". El arte contemporáneo se define por un nuevo contexto social global en el cual prósperos individuos deslocalizados (que delegaron sus roles como capitanes de la industria y el comercio a la burocracia de los CEO) buscan cierta identidad cívica a través de la "filantropía" estética. De este modo interactúan con una nueva economía de servicios prestados por artistas, críticos y curadores (servicios cuyo capital simbólico descansa en la habilidad para proveer la apariencia de "lo contemporáneo"). Por consiguiente, el arte contemporáneo se torna en una estructura social definida por la dialéctica entre un nuevo *jet set* y el *jet proletariat.*

7. Este renovado mecanismo de la dialéctica entre elites globales del capitalismo financiero y agentes nómadas de la cultura global sería fácil de desestimar como críticamente irrelevante si no fuera porque "lo contemporáneo" también refiere al nivelamiento de la percepción temporal de la geografía cultural y a una cierta orientación política. "Lo contemporáneo", en especial, para quienes provienen de la así llamada periferia (el Sur y los países ex socialistas), conlleva todavía cierta resonancia utópica. Porque, en efecto, no obstante los maliciosos desequilibrios de poder que prevalecen en el mundo del arte, el mero hecho de intervenir en la matriz de la cultura contemporánea constituye una importante conquista política e histórica. El circo global de las bienales, ferias y museos de arte global, ha obligado a abandonar la metáfora que entendía a la geografía en términos de sucesión histórica: ya no es posible confiar en el retraso del Sur, presumiendo que las culturas artísticas se diseminan desde el centro a la periferia. Si bien probablemente esto no parece tan extraordinario hoy, la expresión de la necesidad de representar a la periferia en los circuitos globales del arte fue en gran medida un reclamo al derecho de participar en la producción de "lo contemporáneo". Y si bien las consecuencias críticas de las políticas de inclusión son menos centrales en la orden del día del Sur que la crítica de los estereotipos, la activación social de la memoria y la búsqueda de diferentes tipos de agencia cultural, es indudable que el "arte contemporáneo" señala una etapa en la cual diferentes geografías y localizaciones finalmente son consideradas como parte de un mismo entramado de dilemas y estrategias. El arte se torna "contemporáneo" en sentido estricto cuando se refiere a la gradual obsolescencia de aquellas narrativas que centralizaban la innovación cultural en las metrópolis coloniales e imperiales de manera tan absoluta como para que, finalmente, podamos localizar al modernismo histórico describiéndolo con precisión científica como el "arte de la OTAN".

8. Esto no significa que el proceso de inclusión esté libre de sus propias deformidades: en muchos aspectos, una peculiar neurosis –provocada por los estereotipos de la autenticidad nacional, étnica o regional y de las presiones para afiliar al arte producido en la periferia como una categoría subsidiaria de referentes metropolitanos– ha producido el denominado "modernismo alternativo" o "conceptualismo global". Sin embargo la inclusión del Sur en las narrativas de "lo contemporáneo" ha perturbado las genealogías del presente, de modo análogo al modo en que el concepto simplificado de "lo postconceptual" emergió a fines de la década de 1980 para describir una presunta similitud entre las revoluciones artísticas de la década de 1960 y el arte avanzado de aquella época. En sus diversas escenas históricas y geográficas el "arte contemporáneo" reivindica una circularidad entre 1968, el conceptualismo, el Neo-concretismo brasilero o la *Nouvelle Vague* francesa y el arte actual, atrapándolos en un perpetuo espejamiento histórico. En este sentido el "arte contemporáneo" –parafraseando a Walter Benjamin– aparece como la figura de una revolución detenida en espera del momento de su resolución.

9. No obstante, por más complejo que resulte, esta situación no desdibuja el significado radical de la transformación que se produjo en la práctica artística de los años posteriores a 1960. Un elemento crucial del "arte contemporáneo" es la inclusión del concepto de arte dentro de cierto "campo unificado". Pese al borramiento de las delimitaciones de medios, destrezas y disciplinas específicas, existe un valor de radicalidad en el hecho de que "las artes" aparezcan fusionadas en un único tipo de práctica múltiple y nomádica que rechaza cualquier intento de especificación por encima de las micro-narrativas que cada artista o movimiento cultural producen en su desarrollo. Si el "arte contemporáneo" refiere a la confluencia de un campo general de actividades, acciones, tácticas e intervenciones, recubiertas por una matriz poética y una temporalidad común, es porque estas se instalan sobre las ruinas de las "artes visuales". En este sentido, el "arte contemporáneo" prolonga las líneas de experimentación y revuelta trazadas en todo tipo de disciplinas y artes, que luego de 1970 fueron "llamadas al orden" y forzadas a reconstituir su tradición. El "arte contemporáneo" se ha tornado, por consiguiente, en el santuario de la experimentación reprimida y el cuestionamiento de la subjetividad que se expresó en un gran número de artes, discursos y estructuras sociales luego del colapso de los proyectos revolucionarios del siglo XX. Sospecho que la circularidad de nuestras actuales narrativas culturales cederá solo el día que dejemos de experimentar la cultura contemporánea como el *déjà-vu* de una revolución que nunca acabó de realizarse.

10. Del mismo modo, no es casual que las instituciones, medios y estructuras culturales del mundo del arte contemporáneo se hayan tornado en el último refugio del radicalismo político e intelectual. Al tiempo que diversas tradiciones de la izquierda parecen perder espacio en la arena política y los discursos sociales y –pese a la forma en que el arte se entrelaza con las estructuras sociales del capitalismo– los circuitos del arte contemporáneo permanecen como prácticamente el único espacio donde el pensamiento de izquierda todavía circula como discurso público. En un mundo donde los circuitos académicos se han osificado y aislado en forma creciente y donde el típico rol moderno del intelectual público mengua frente al poder cataclísmico de las redes mediáticas y la balcanización de la opinión pública, no debería ser una sorpresa que el arte contemporáneo se haya vuelto (momentáneamente) algo así como el campo de refugiados del radicalismo moderno. Si debiéramos cuestionar el significado ético de participar en los circuitos del arte contemporáneo, este solo hecho debería reivindicarnos. Así como los linajes interrumpidos de la música, el cine y la literatura experimental se alojan en el informe e indefinido espacio poético del arte contemporáneo en general, no deberíamos asombrarnos de descubrir que precisamente el sector cultural aparentemente más comprometido con la celebración del capitalismo, funcione a su vez como una escena pública vicaria en la cual se enquistan tendencias tales como deconstrucción, crítica postcolonial, post marxismo, activismo social y teoría psicoanalítica. Pareciera que, así como el objeto

de arte plantea un misterio persistente –el ámbito de de resistencia y reflexión que persiste en dirigirnos a una cierta ilustración– así también las instituciones y estructuras de poder del arte contemporáneo funcionan como la autoconciencia crítica de la hipermodernidad capitalista.

11. Sin embargo, dada la relación negativa del arte con su propio tiempo sospecharíamos que la actual radicalización del arte y la constante politización de su práctica son síntomas peligrosos. Del mismo modo que el arte moderno rescató formas de práctica, sensibilidad y destrezas que eran aplastadas por el sistema industrial, así el arte contemporáneo parece tener la tarea de proteger la crítica cultural y el radicalismo social de la banalidad del presente. A diferencia de los teóricos que lamentan la aparente cooptación del radicalismo y la crítica por la esfera oficial del arte, necesitaríamos considerar la posibilidad de que nuestra tarea pueda consistir, en gran medida, en la protección de la utopía –vista como la necesaria colusión del pasado con el porvenir– de su extinción definitiva en manos de la ideología presente. Tal es, no lo dudemos, un legado incómodo. Pues, en última instancia, ese legado implica la memoria del fracaso y una imperativa fascinación con los poderes de la historia. No conozco mejor forma de describir esta genealogía que ofreciendo una cita del artista e historiador dadaísta Hans Richter, que sintetizó la experiencia de Dadá como “el vacío creado por el súbito arribo de la libertad y las posibilidades que esta *parecía* ofrecer”[36]. Bien podría ser que el imperativo ético del arte contemporáneo sea hacerse cargo de la ambivalencia de la experiencia de la emancipación. Si, en efecto, el arte se ha convertido en el santuario del pensamiento revolucionario, es porque negocia con la memoria de una serie de ambiguas interrupciones. Es con esto en mente que con suerte podríamos encontrar algún provecho en la constante colisión de perfume y teoría que atestiguamos en los eventos de arte contemporáneo alrededor del globo.

Traducido del inglés por Roberto Jacoby